

Title	紅葉とフランス戯曲
Author(s)	畠中, 敏郎
Citation	大阪外国語大学学報. 3 p.25-p.40
Issue Date	1955-04-01
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80105
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

紅葉とフランス戯曲

晶 中 敏 郎

KÔYÔ ET LE THÉÂTRE FRANÇAIS

par HATAKENAKA-Toshio

Sommaire

OZAKI-Kôyô (1837—1903), un des plus grands écrivains de l'ère de Méiji et l'auteur des célèbres romans *Tajô-takon* (Amours et regrets) et *Konjiki-yasha* (Le démon d'or), a laissé, d'autre part, pas mal d'imitations (et quelques traductions) des oeuvres littéraires étrangères, dont trois pièces du théâtre français: *Natsu-koçodé* (Vêtement ouaté en été), *Koi-no-yamai* (La Maladie d'amour) et *Yaé-daçouki* (Cordon double).

Natsu-koçodé, paru dans le journal Yomiouri en 1891, fut publié à la librairie Shounyôdô l'année suivante. Son oeuvre originale est *L'Avare* de Molière.

Explication sommaire de *L'Avare*, caractéristiques de cette comédie.

Comment Kôyô japonisa-t-il *L'Avare*?

a. Le temps et le lieu rappelleraient le Tôkyô de l'époque de l'auteur. L'imitation est plus raccourcie que la pièce française.

b. Signification du titre *Natsu-koçodé*. Koçodé est le vêtement de soie doublé de coton qu'on ne met qu'en hiver pour se préserver du froid. Mais, comme cadeau, il est toujours bien reçu. Par conséquent, cela convient à l'avare qui reçoit n'importe quoi. Seulement, ici, c'est une expression plus embellie et une ironie plus vague. Ne peut-on dire que cela représente la différence qui se trouve entre Molière et Kôyô, entre la langue et la littérature nippone et celle de France?

c. Contrairement à la comédie française, Goroémon (Harpagon) et son avarice ne sont pas poussés à l'extrême et le rôle principal serait plutôt donné à Oçomé (Elise). L'Harpagon de Molière est jusqu'au bout mercenaire et assidu. Après avoir retrouvé la cassette d'écus, il offre encore des conditions. Goroémon de Kôyô est moins exigeant. Il accorde tout ce que son fils lui demande, pourvu que l'argent volé lui soit rendu.

d. Les longs dialogues du classicisme sont assez simplifiés. Cela est dû,

d'une part, à la nationalité nippone qui a de la réserve dans ses paroles, et d'autre part, à la nature de la langue japonaise qui n'a pas de genre grammatical aux mots qui indiquent les choses inanimées. Par compensation, des expressions humoristes et des gestes bouffons y sont employés pour produire du comique. (Scènes de la querelle des père et fils; du renvoi de La Flèche; du soupçon du vol de Valère par Harpagon.)

e. La reconnaissance du père, du fils et de la fille à la fin de la pièce est omise. Elle n'était pas nécessaire dans l'adaptation.

En conclusion, l'adaptation de Kôyô est assez fidèle pour la forme mais elle n'est pas suffisante pour les pensées, les caractères et les psychologies des personnages.

Au temps de la publication de *Natsu-kogodé*, Kôyô n'avait pas encore écrit ses deux chefs-d'oeuvre susmentionnés. Il visait surtout aux belles intrigues, aux mots propres et aux expressions brillantes ainsi qu'aux conversations bien touchées. Donc, cette manière de japonisation semble bien naturelle.

Situations intérieures et extérieures de la France sous Louis XIV au temps de Molière. Mélange de brutalités et de raffinements de ce temps. Esprit gaulois et gauloiseries de Molière.

Molière n'était pas un simple homme de lettres. Auteur, acteur, chef de troupe, metteur en scène, organisateur de représentations théâtrales, il était plein d'expériences. C'était un vieux routier.

Le Tôkyô du milieu de Méiji ressemble au Paris de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Kôyô appartenait à la bourgeoisie comme Molière. Mais il est surtout homme de lettres et beaucoup moins habitué à la dure vie. D'autre part, il est surtout influencé par la littérature de la fin de l'ère de Tokougawa. Cette littérature a, sauf quelques exceptions, un goût urbain tant soit peu étroit et un comique délicat qui sont ceux de Kôyô.

Kôï-no-yamâi fut publié dans le journal Yomiouri en 1892. C'est *Le Médecin malgré lui* de Molière.

Explication de la comédie originale.

C'est une comédie courte et légère dans le genre de farce, mais il y a une moquerie violente, une méfiance sévère contre les médecins. On arrivera au point culminant de cette méfiance dans *Le Malade imaginaire*.

Cette comédie, qui, en français, est plus courte que *L'Avare*, devient, dans l'adaptation japonaise, aussi longue que l'oeuvre japonisée de *L'Avare*. La manière de la japoniser est presque la même. Les moqueries contre les médecins sont beaucoup plus légères que dans l'oeuvre originale. Par contre, les scènes où Sganarelle fait les yeux doux à Jacqueline, servante de Lucinde, sont plus accentuées

et plus comiques.

Dans la pièce française, l'amour des deux jeunes amants est admis par le père de Lucinde et Sganarelle est pardonné mais l'adaptation japonaise finit à la scène précédente, c'est-à-dire, celle où le médecin malgré lui Shitchibê (Sganarelle) est battu par les autres parce que les amants se sont sauvés. C'est non seulement une simplification mais aussi une modernisation comme l'omission de la reconnaissance dans *Natsu-koçodé*.

Six ans après, *Yae-daçouki* fut publié dans le même journal. On connaît depuis longtemps que les deux adaptations précédentes ont été prises de Molière. Quant à cette troisième, personne n'a cité l'ouvrage original sauf un seul disciple de Kôyô qui dit que c'est aussi de Molière.

Or, je peux affirmer que c'est une adaptation japonaise de *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux.

Au Nippon, le nom de Marivaux est beaucoup moins connu que celui de Molière.

Commentaire sur la vie et les oeuvres de Marivaux et explication de *Le Jeu de l'amour et du hasard*.

Yae-daçouki a un nombre de pages beaucoup plus du double que *Natsu-koçodé* tandis que la pièce française de *Yae-daçouki* est bien plus courte que l'oeuvre française de *Natsu-koçodé*. C'est pourquoi cette adaptation-là semble plus minutieuse et plus diffuse que l'oeuvre originale.

Kôyô est plus proche de Marivaux que de Molière. Marivaux est plus galant que Molière, moins grand écrivain que celui-ci.

Cette adaptation, qui date du temps de la maturité littéraire de Kôyô, est plus conforme à la pièce originale que les deux précédentes et aussi mieux rédigée.

Différences entre les deux textes :

a. Le dialogue entre Silvia et Dorante est bien raccourci et au contraire, la mimique d'amour de Barako (Silvia) est la clef de la comédie.

b. A mi-chemin, Dorante déguisé en domestique fait savoir sa vraie condition à Silvia tandis que, dans la pièce japonaise, les deux amants ne connaissent pas leurs vrais noms avant la dernière scène.

c. Pour mettre Dorante à l'épreuve, Silvia déguisée en servante fait semblant d'être aimée par son frère Mario. Au Nippon, le frère Noboutarô (Mario) et le père de Barako (Silvia) inventent cette épreuve.

d. Silvia désire gagner elle-même le coeur de son amant. Elle ne veut pas que cette victoire soit accordée par l'autre. Dans l'adaptation, la jeune fille est plus douce.

En outre, les trois adaptations n'ont pas le rôle de la mère ; c'est une ressemblance de Kôyô et de Molière qui perdirent tous deux leurs vraies mères dans l'enfance.

Kôyô lut-il et traduisit-il lui-même ces oeuvres ? Quelque médiateur existait-il

entre elles et lui ? Si oui, qui était-il ?

Le disciple que j'ai cité dans le paragraphe de *Yae-daçouki* dit que Kôyô ne fit pas lui-même la traduction de ces oeuvres mais qu'il japonisa les pièces traduites par d'autres.

Kôyô avait beaucoup d'amis qui étaient au courant des littératures européennes, parmi lesquels quelques-uns comprenaient bien la langue française. D'autre part, il retouchait pour le style leurs traductions et les publiait en son nom ou comme en collaboration, dont *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, *L'Oeuvre* d'Emile Zola, quelques contes d'Alphonse Daudet, etc. Les trois adaptations théâtrales susmentionnées auraient été faites aussi en se basant sur la traduction d'autres. Il se peut que le traducteur des deux oeuvres de Molière soit différent de celui de la pièce de Marivaux.

Mais Kôyô lisait lui-même les oeuvres européennes. Il aimait surtout les réalistes et les naturalistes français. Kôyô, ainsi que beaucoup d'intellectuels de cette époque, les lisait dans une traduction anglaise. S'il avait lu les trois pièces de théâtre, ç'aurait été naturellement en anglais mais ses écrits que j'ai parcourus jusqu'ici n'en disent rien.

Pourquoi donne-t-on le nom de Molière au lieu de celui de Marivaux à l'auteur de l'oeuvre originale de *Yae-daçouki* ? Soit le traducteur soit Kôyô soit surtout le disciple de Kôyô se serait trompé par mégarde ou par manque de connaissance. Il se peut que la traduction anglaise (si on la prenait comme texte pour traduire en japonais) elle-même ait eu ce nom comme auteur.

Plusieurs livres dont le sujet est l'argent ou l'avarice avaient été publiés avant l'adaptation de *L'Avare*. L'un d'eux, le roman *Shimarimicé-no-hara* (A quoi vise l'avare ?) par YAZAKI-Saganoya ressemble beaucoup à la pièce de Kôyô. Saganoya avait une connaissance profonde de la langue russe mais il était aussi au courant d'autres littératures. Ne pourrait-on penser qu'il lisait Molière et qu'il le fit connaître à Kôyô d'autant plus qu'il était un ami intime de celui-ci ?

Natsu-koçodé fut mis en scène pour la première fois à Tôkyô en 1897. C'est la première en date des comédies mises en scène dont les auteurs sont des hommes de lettres qui ne sont pas des dramaturges professionnels appartenant aux troupes théâtrales. Depuis lors elle fut rejouée très souvent en scène avec de vifs applaudissements.

Les deux autres pièces du même auteur ne tardèrent pas beaucoup à être jouées.

Comme adaptation théâtrale de la littérature française, il y a *Sashimonoshi-méijinn-Tchôji* (Tchôji le menuisier habile) qui fut joué deux ans plus tôt que la première représentation de l'oeuvre de Kôyô. Mais cette pièce est tirée du conte de Maupassant, *Un Parricide*. *Natsu-koçodé* est au moins une des plus anciennes adaptations des pièces du théâtre français. Environ sept ans après la première mise en scène de cette comédie, les oeuvres de Sardou, de Scribe seront importées sur la scène japonaise.

明治36年10月30日に37歳で世を去った尾崎紅葉の文壇生活を、一應「二人比丘尼色ざんげ」(明治22)で小説家としての地歩を確立してからのことと考へても、その間に外国文學からの翻案(若干は翻譯)は數多い。そののみか、彼の代表作である「多情多恨」は門下である徳田秋聲によれば「英國か米國の通俗小説から來てゐる」といふし、かの「金色夜叉」でさへ、「あるひはその主題は外國の作品から來たものではないか……たしかに其からヒントを得たらしいのを、同じ先生が讀んだものの中に讀んだことがある」⁽¹⁾としてある。しかし、さういふ漢とした、主題の思ひつきを外國のものから得たり、ヒントを他人の作品から與へられたりといふことは、どの作家にも珍しくないことであるから一應別として、明かに翻案と判つてゐるものの中で、ここにはフランス戯曲から出てゐるものだけを問題としてみることにする。

原作がフランス戯曲であるものを紅葉が日本化した作品は、「夏小袖」「戀の病」及び「八重だすき繻」の三つ。このうち前二者が Molière (モリエール) の原作に基くものであることは、とくに明かにせられてゐる。「八重繻」については、後に述べるところがあらう。

「夏小袖」 明治24年12月、讀賣新聞に連載せられ、翌年8月、春陽堂から單行本として世に出た。作者はそれ以前からごく晩年まで引きつづいて讀賣紙に籍を置いてゐたが、この作は、新聞所載の時も、後に出版せられた時も匿名であつたことを考へると、最初から今でいふ中間讀物的なものとして發表せられたものと思はれる。

これの原作は、衆知のやうにモリエールの L'Avare (守錢奴) である。この作には古くから翻譯も一つならず存在するので、詳説するまでもないが、翻案との對比のために、簡単に筆を加へる。

この作は1668年に書かれて、上演せられた。モリエールとしては、既に「女房學校」「タルチュフ」「人嫌ひ」などを世に出して、脂の乗りきつたところであり、1673年に世を去る彼としては、むしろ晩年のものである。ラテンの作家 Plautus の Aulularia または「鍋の喜劇」と、イタリア系フランス人 Larivey (ラリヴェ。16—17世紀) の Les Esprits (幽霊) などから材を取つたものであることも明かになつてゐる。

主人公アルパゴンが「守錢奴」。娘エリーズと手代のヴァレール、息子のクレアントとマリヤヌといふ他家の娘、とはともに戀仲。それを知らぬアルパゴンはこのマリヤヌを自分の後添にもらはうとし、エリーズにはアンセルムといふ中老人を夫にしようとする。クレアントは人を介して金を借らうとし、アルパゴンはまた金を貸さうとするが、二人が顔を合はせた途端、親子たがひに貸借の相手であることが判明し、大喧嘩となる。エリーズはヴァレールに添

へないことを歎き、彼女を思ふヴァレールは、強慾なアルパゴンと、エリーズとの板挟みとなつて困惑する。

借金に失敗したクレアントは、些細なことでアルパゴンに暇を出されたラ・フレーションに命じて、父の持つてゐる1萬エキュの金の入つた小箱を盗ませる。おしまひに、マリヤヌとヴァレールとは兄妹で、二人の父がアンセルムであり、この三人は昔難船に遭つて別れ別れになつたことが知れ、二組の若い者たちの縁はアンセルムの負擔で結ばれることとなり、アルパゴンは「いとしの金箱」に對面と出かける。

この劇の特色は、(イ)守銭奴の性格描寫にあるので、大ブルジュアなるアルパゴンの、金錢にかけての抜目なさと、女(マリヤヌ)に對する甘さ、それも結局金の慾には換へられない打算ぶりが第一の眼目である。ついで、(ロ)アルパゴンと息子や娘との親子喧嘩とその滑稽味。このをかしみがなかつたならば、むき出しの慾と肉親の争ひとを中心にしたこの劇は、喜劇の枠から抜けだしかねなかつたであらう。(ハ)當時、すなはち17世紀後半のフランス社會の活寫、各人物の寫實性。(ニ)きびきびした文體による台詞の妙。(ホ)その全體を包む、楽しませ、笑はせる要素——これは(ロ)とも關係がある——。

さて、これに對する紅葉の翻案の仕方はどうであらうか。

イ。全體が原作よりずつと縮まつてはゐるが、大體においてかなり忠實にそれを追つてゐる。所も時も指定はないが、現代——作者の——の東京下町と考へてよからう。ごく簡単なト書が是非必要な所にだけ附してあるほかは、台詞ばかり。別に幕を分けてゐるほどのことはなく、ただ「一寸の間」とか「内證話」とかいふ見出しだけがあるのを見ても、作者は、はつきりと戯曲として發表するほどの意図を持たなかつたのであらうと思ふ。

ロ。「夏小袖」といふ題名はむろん「戴くものは夏も小袖」から來てゐるので、結局「守銭奴」とも共通することとなるのであるが、原名に見る端的な強慾さがぼかされ、美化せられてゐることが、とりもなほさず、モリエールと紅葉、フランスと日本との言語、文學の態度の違いとならうか。

ハ。人物の名の對照はつぎの如くである。

アルパゴン	灰吹屋五郎右衛門
エリーズ	お染
クレアント	徳之助
ヴァレール	和七

マ リ ヤ ー ス

お 八 重

ラ・フレーション

佐 助 等

ニ. 五郎右衛門と金銭慾とがぬきん出す、しひていへば、娘お染の芝居の観がある。人物が全體に薄手で弱い。これが第一の違いである。原作のアルパゴン、あくまで打算に終止して、金箱が出て來ると判つて後も、いろいろと條件を出す、五郎右衛門は、水瓶の金さへ見つければ何でもいふことを聞くと、簡単に息子に降参してしまふ。

ホ. フランス古典時代の所謂「言語至上主義」の理を盡した長廣舌が、適度に縮まつて輕妙になつてゐる。その代りに、原作では、例へば、4幕目に、アルパゴンとクレアントとの父子が、マリヤースを争つて大喧嘩をするところなど、むきになつていつてゐる言葉から自然に出るをかしみで笑はせるのを、こちらは、

五 郎 右 衛 門 子とは思はねえ……

徳 之 助 親とも思ないから、あひこでよいさの（と拳を打つ眞似、鐵砲を突きだす）

五 郎 右 何をしやがる

徳 之 助 よう、色男の八重ちやん泣かせ、にう（と妙な手つきをして逃げて行く）

となつたり、翻案の方の「無理暇」の場では、

五 郎 右 因業いふのと、まづいもの食ふのは、先祖からの家風だ。

とか、

五 郎 右 おのれの眼は^{たうが}盗眼といふのだ。

佐 助 ありがてえ、旦那の頭は南瓜か。

五 郎 右 盗眼といふのはな……

佐 助 葛かけに限るかッ、相手は芝海老で……

といつた具合に、ふざけた台詞や科になる。また、原作の5幕目には、アルパゴンが、金箱盗人の嫌疑を手代のヴァレールに懸け、ヴァレールはまた相手の娘エリーズの心を盗んだことを責められてゐるのだと思つて、la cassette（金箱）もエリーズも女性であるところから、女性の代名詞を使つての台詞のやりとりに、一方は金のこと、他方は女のことを意味して、話がちぐはぐになる場面がある。紅葉は、無生物に性のない國語の不利を意識したのかどうか（英譯でもこの點はフランス語ほどには行かないであらう）、この件を極めて簡単に片づけてしまつてゐる。

へ. 原作にあるアンセルム親子の la reconnaissance（名乗りあひ）は一切ない。これは、原

作にあつても、今日の芝居としてはあまり巧みな結末のつけ方でもないので、翻案では省いた方が賢明であつた。

すなはち、この翻案は、形の上では相當原作に忠實、洒落た味ではこれに勝り、思想、性格、心理的には物足りない。これはやがて、紅葉といふ人、ことに、既に「三人妻」「伽羅枕」などの目立つた作はあつたものの、まだ「多情多恨」を世に出すよりも5年の以前、「金色夜叉」よりは更に以前の彼、何よりも筋立仕組の妙、文章字句の選擇と彫琢、すきのない會話のうまさ、などに最大の關心を持ち、他を多く省みなかつた彼としては當然かも知れない。

モリエールが活躍したのは、歴代のルイ王中でも最も偉大な君主であつた太陽王ルイ14世のもとに、フランスが全西歐に覇を稱へた時代であり、その華かな治世における、華かな都パリである。とはいつても、フランスの外征はしきりであり、逆に外にはフランスを窺ふ諸外國が虎視眈眈としてをり、内には、全國に割據する大貴族の力を一つ一つ殺いで行つて、やうやく絶對王權を確立はしたものの、まだまだ太平を謳歌するには早くて、殺伐と洗練、素朴と文華とが入りまじつてゐた。それ故、モリエールには、都會的な、今日いふ「フランス趣味、パリ好み」の底に、線の太い、少々のことではびくともせぬ丈夫な神經、泥臭さもうせ切らないし、野趣も残つてゐる豪快なゴール氣質が濃厚に存在する(これらは今日でもなくなつたわけではない)。加へて、モリエールは單なる書齋の文人ではなくて、生まれは豪商の息子ながら、道樂で飛びこんだ演劇の道が、もう道樂ではなくなつて、牢にもはいつたり、長年の田舎廻りもやり、一身に作者、俳優、座頭、演出者(今でいふ)、興行主を兼ねて、文學技藝の方面だけでなく、企業家、商賣人としても、ずいぶんと苦勞もし、すれつからしにもなつた人物である。

これに對して、明治20年代の東京は、時代的にかなり前述の17世紀半ばすぎのパリと似てゐるし、モリエールの生まれよりは社會的に低いながら、紅葉もまた首都の市民階級の出である點も彼に近い。しかし、何といつても紅葉は書生の道樂から、文壇人書齋人として早く大家となつた人物で、創作活動の方での藝術的な彫心鏤骨はあるとしても、社會的にははるかに揉まれ方が違ふ。

更に、紅葉の素養として最も舉げるべきは(この時代には西鶴その他にも味倒の足は及んではゐたものの)、化政度文學とそれから來る江戸通人氣質で、これはいふまでもなく徳川の頽廢期のもの、それも一九や三馬、特に馬琴はある程変則としても、鯉丈や種彦、春水に至つては、よかれあしかれ狭い都會趣味、線の細い滑稽味と通ぶりが横溢してゐる。これらを身につけ、文筆の上だけでなく、生活や嗜好の上にも實行に移した紅葉であつてみれば、かうした翻案の仕方は當然のことであらう。

「戀の病」 今一つのモリエールものであるこの作は、明治25年11月にやはり讀賣に連載せられた。この原作は、1666年すなはち「守銭奴」より2年前に出た *Le Médecin malgré lui*——往年の中央公論社版「モリエール全集」では譯名「心ならずも醫者にされ」であるが、私はもつと古くわが國で譯せられた「おしつけ醫者」（あるひは「いやいや醫者」）の方を採る——である。作者の舊作 *Fagotier*（薪作り、木樵）の改作であり、その題材は中世の *fabliau*（韻文噺）の一つ、*Le Médecin de Bray*（ブレーの醫者）またの名 *Le Vilain mire*（田吾作醫者）から出てゐる。

町人ジェロントの娘リュサンドが急に嘔になり、癒す醫者がゐないので、下僕二人が名醫さがしに田舎へ来る。木樵スガナレールの妻マルチヌは、夫と喧嘩をして擲られた腹癒に、あの木樵こそ天下の名醫だが、その術を隠してゐる變人で、いやといふほど打たれねば醫者だとはいはない、といふ。二人はそれを眞に受けて、スガナレールを擲り、醫者だといはせて連れかへる。

スガナレールがリュサンドに珍妙な診断を下して外へ出る。リュサンドの戀人レアンドルが彼に事情をうち明ける。リュサンドは父の強ひる別の縁組を拒む方便に嘔になつてゐるのだ。レアンドルは娘に會ひたさに、俄醫者を買収し、藥劑師に假裝して、二人でジェロントの家へ再び行く。

レアンドルに會つたリュサンドはものをいひ出したが、出るのは父に反抗する言葉ばかり。とど、スガナレールの計ひで、レアンドルと手に手をとつて逃げだす。スガナレールは、この家出の責を問はれてお上へ訴へられかけるが、叔父が死んで遺産をそつくり受けつぐこととなつたレアンドルが、リュサンドとともに歸つて來て、ジェロントに對して正式に結婚を申しこむので、ジェロントも承知し、スガナレールも放免せられて、めでたしめでたしとなる。

「守銭奴」が五幕の正式古典喜劇であるのに對して、これは三幕で、場數も少く、全體に軽い調子、單純な筋の、いはば狂言仕立のもので、前に述べたゴール氣質をもつと強く出して、楽しませ笑はせる要素が強いのであるが、見逃すことの出来ないのは、醫者といふものに對する激しい嘲罵、嚴しい皮肉である。木樵が俄醫者になる過程はもちろん、診断の場のをかしみ、金次第で何でもやる安つばさもさうであるが、免されたスガナレールが最後に妻に向つて、威張りかへつて、「お醫者が怒れば人の思ふ以上に恐いものだぞ」といふ台詞や、レアンドルがスガナレールに従つて行く時、自分が醫學について何の知識もないことを心配すると、「醫者の着物さへ着

てりや十分さ」と安心させ、「この商賣のいいのは、死んだ者がこの上なく禮儀があつて慎み深く、自分を殺した醫者の不平をいふのを見たことがないといふことさ」と煙にまく件にも窺ふことが出来る。この醫者不信論は、モリエールにはそれ以前から存在してゐて、後に1673年の絶筆 *Le Malade imaginaire* (氣病み男) において頂點に達する。

このやうに原作では「守銭奴」より小規模のものが、譚案では「夏小袖」とほぼ同じ分量となる。手法は「夏小袖」の場合とよく似てをり、ここでも、上に述べた醫者嘲罵などは軽く流され、スガナレールが娘リュサンドの下女ジャクリーヌに色目を使ふ件が、こちらではもつとしつこく書かれて、この方でをかしみを取る。その代り、原作では若い二人が啼れて結ばれ、スガナレールも免されるのが、こちらではその件の前まで、すなはち、おしつけ醫者の七兵衛は、二人の失踪のために、家人から袋叩きになるところで終る。この、「やるまいぞ、やるまいぞ」に似た幕の閉め方は、「夏小袖」における「名乗りあひ」の省略と同巧異曲で、簡單化といふだけでなく、やはり現代化である。なほこの譚案においては、場面の分け方は「夏小袖」よりももつと粗略で、「(一)夫婦喧嘩」などを見出のついてゐる所もあるが、單に番號數字だけの所も亦いくつも存在する。

「八重櫻」 明治31年6月、讀賣所載。これが譚案であることは一應知られてゐるが、從來譚案としては、「夏小袖」は勿論「戀の病」ほどにも問題にせられず、その原作についてもほとんど説かれてゐない。私の知るところでは、わづかに秋聲が、「先生をヒューモリストとみればそれも結構である。多少先生もそれを自覺してゐたのか、モリエールの譚案を試みたものもある。『夏小袖』『八重櫻』がそれである⁽³⁾」といつてゐるくらいである。しかるに、私の見るところでは、これはモリエールではなくて、フランス18世紀の作家 Marivaux (マリヴォー) の *Le Jeu de l'amour et du hasard* (愛と偶然との戯れ) にほかならないと斷言し得るのである。

この原作には今日、岩波文庫に進藤誠一氏の譯も出てはゐるが、それでもマリヴォーの名は、佛文學專攻者以外には、モリエールに比べてはるかに知られることが少いので、ここに少しく紹介しておく。

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (マリヴォー 1688—1763) は、この年代の示すやうに、モリエールの死後約半世紀の後に文筆活動を始め、18世紀前半のフランス演劇界を賑はせた人物。司法官の家に生まれ、かなり裕福に育ち、上流人士や粹士才媛の集まる各サロンに出入した。財産を銀行の破産のために失つてから、生活の資を得るために戯曲や長篇小説 *La Vie de Mariane* (マリヤヌの生涯) などを書き、悲劇のヴォルテールとともに喜劇の第一人

者となる。溫雅な社交人が、晩年は貧窮のためもあつて氣むづかしくなり、寂しく死んだ。「愛と偶然との戯れ」はその第一の戯曲といへる。

戀愛を中心なり第一義とした悲劇には、フランス古典主義時代に既にラシーヌがあるが、喜劇の世界においてはマリヴォーを創始者とする。従つて、彼の劇は女性中心であり、作者の人柄をも反映する溫雅な洗練せられた趣味、若い男女のこまやかな戀愛心理、それらを、ニュアンスの鮮かな、繊細な味を持つた、しばしば廻りくどい文體（marivaudage、マリヴォーダージュ）が包む。それだけにモリエールの持つやうな線の太さ、底ぬけな笑ひ、深い性根、鋭い諷刺はない。以上のマリヴォーの特色は、當然にその盾の半面である缺點へと誘はれて行くのであつて、要するにモリエールよりはるかに甘くて小型である。けれども、この「愛と偶然との戯れ」においては、そのマリヴォーの缺點が抑へられて、まづ中庸を得たものとなつてゐる。

ドラントといふ青年とシルヴィヤといふ娘。二人は父親同士がきめた縁組の相手なのだが、お互に相手を全く知らない。そのドラントがシルヴィヤのもとへ會ひに来るのに、正しく相手を觀察するために、自分の下僕と身分を換へて、下僕にドラントと名乗らせる。そのことをドラントの父親からの通信でシルヴィヤの父は知るが、シルヴィヤ自身は知らない。女の方でも相手を試すために、女中と身分を取りかへ、女中をシルヴィヤと名乗らせる。

ドラント主従到着。下僕の扮したドラントと、女中の變装したシルヴィヤとは意氣投合する。一方、従僕となつたドラントと、女中に化けたシルヴィヤとも、たがひに相手を憎からず思ふ。結局、辛抱の出来なくなつたドラントはシルヴィヤに實をうち明け、更に僞裝主人と僞令嬢、すなはち従僕と女中とも結ばれることとなり、二組ともめでたい結末を告げる。この身分取りかへの趣向はむろんはるかに昔からあるもの、これが甚だ不自然なことは論をまたない。しかし、この趣向を除けば、劇の運びはすこぶる自然である。

原作では、前の「守錢奴」に對して、この「愛と偶然」はずつと短い三幕ものであるにかかはらず、紅葉の譚案においては「夏小袖」の二倍半に近いものになつてゐる。従つて、「夏小袖」の場合のやうな省略、壓縮はなくて、逆にもつと詳しく、くどくなつてゐる感さへもある。

全體のふざけた味はやはり存在する。しかしその度合はずつと減り、もつとはるかに眞正面から迫つたものになつてゐる。これには、モリエールよりもマリヴォーに對する紅葉の類似と、それから来る親近感が原因してゐると思ふ。都會的な洗練さ、優雅さ、自作をさして「又しても女物語」⁽⁴⁾と呼んだほど女物作者である紅葉の持前、茶番狂言的趣向に對する好み、マリヴォーがモ

リエールほど強く大きくないことなどがさうである。

それだけではあるまい。作風に行きつまりを感じて、方向一轉の模索をしつつあつた時代に「夏小袖」などの翻案は出たのだが、その後、紅葉としては珍しくつつこんだ心理分析をやつた「心の闇」(27年)を出し、更に2年を経て、「多情多恨」を公けにしてゐる。一は盲人の異常なまでの片思ひ、一は妻に死別した夫の綿々たる恨みであるが、これだけの、とにもかくにも深みのある作をものした後であつてみれば、マリヴォーに迫つて、その骨髓を十分つかんだ翻案をする資格はありすぎるほどあつた譯である。

原作と大きな違ひをなす點を擧げてみよう。

イ。シルヴィヤとドラントとの對話の各場面は、原作ではやはり随分と言葉が多いが、こちらはさうでない。その一方で、ばら子(シルヴィヤ)が相手の古里遠ふるさととほし(下僕の名を名乗るドラント)に無言の仕方話で、「ふるさとさんに惚れたが、ちぎりが結ばれん。そのわけは後で判る。」と意中をうち明け、その意味を古里がとつおいつ思案するところが趣向であり、眼目である。これはわが歌舞伎以來傳統の趣向で、それが紅葉の好みに合つて、極度に生かされたものだ。

ロ。原作では二幕目で、ドラントはシルヴィヤにほんたうの身分を明かすが、シルヴィヤの方は、最後の所まで身分を隠してゐる。翻案では、どちらも最後まで相手の素姓を知らない。

ハ。シルヴィヤは、最後にドラントの心を試すために、兄マリオが女中である自分を愛してゐるやうに、兄に見せかけさせる。翻案では、この計畫を考へだすのが、兄延太郎と父親とである。

ニ。シルヴィヤは、ドラントの意中を知つて、戀愛の勝利はうれしい、しかし、「その勝利は、あの方があたしに與へるのでなくて、あたしが奪ひとるのでなくてはいけないのです。愛と理性との鬭争をしてみたいのです」⁽⁵⁾と兄にいふ。このやうなことは翻案にはない。

ホ。ハの件とも関連するが、兄延太郎といふ役が、原作のマリオよりはるかに活躍する。

ヘ。さて、最後に、これは「夏小袖」以來の三作に共通のことであるが、いずれの場合も、原作翻案ともに、母親といふものが登場せず、女主人公には母がない。モリエールが、母の出ない劇を好んで書き、時に出れば好い人物でない繼母であるのは、彼自身が實母に幼くして死別したためであるとしてゐる研究家もあるが、紅葉の場合もこの関係はよく似て、六歳で彼は母を失つてゐる。そのやうな事情が、無意識ではあらうけれども、彼をこのやうな諸作に惹きつけたといつてもあながち牽強附會の説とのみはいへまい。

紅葉が、以上の材料をどうして見つけ、どんな経過を辿つて翻案したか。これが比較文學にと

つては第一の問題であるのだが、この点については、残念ながら私はきめ手を持たない。當人ははるか昔に亡く、當人を直接に知る人も極めて少い。遺族についてただす便宜もまだないし、特殊な文獻の涉獵すべきものもあらうから、その後でないと（それらにも見込は甚だ薄い）、何ともいへない。従つて、以下は想像を大いに交へた推測にすぎぬ。

秋聲は、前に引用した言の後にかういふ。「これは勿論先生が直接譯したものではない。誰かの譯したのを、紅葉流に焼直したものである。」⁽⁶⁾

紅葉は交際の廣かつた人であるが、知友や後輩の外國文學通の中でも、この場合關係のありさうなのは、久我龜石、長田秋濤、上田御村（敏）、松井甦夢（知時）など、それに次いで、内田魯庵、矢崎嵯峨の屋である。これらのいづれから、話を聞き、あるひはテキストを借りたといふこともあらう。

紅葉は、特に活動の中期以後において、他人の翻譯に加筆したものを、その人と共譯として、あるひは自らの名で發表してゐる。晩年のフランス文學關係のもののみを舉げて、遺著の「草茂美地」（明治36）には、「女」と題する甦夢生稿のモパサンの譯があるし（前年「新小説」誌にも發表せられた）、自筆の稿本の日記（天理大學圖書館藏）の34年12月23日の所には、同じ松井知時のためにドーデーの短篇に筆を入れる旨が書いてある。更に、絶筆となつた長篇「鐘樓守」（明治36年12月、すなはち死後の出版。ヴィクトール・ユゴーの Notre-Dame de Paris——ノートル・ダム・ド・パリーの譯）は、やはり秋聲によれば、紅葉は病臥のために筆が執れず、自分が全く代筆したことにはなつてゐるが、⁽⁷⁾これは秋聲の言葉が過ぎたのか、記憶違ひかで、一部分なりとも紅葉自身が手を加へたことは、「紅葉書翰抄」36年6月4日、水落露石あてのものに、「目下氣分よろしきを見計ひ全集の編纂又はノオトルダムの譯述……」とあるのを信用してよいと思ふ。

このやうな次第であるから、ある他人の稿に手を入れて日本化したといふことは確かであらう。それも、「夏小袖」「戀の病」の二作は相次いだ年のものであり、「八重櫻」との間に五六年の間斷があるのと、原作者の違いがあるところから見て、前二作と後の一作とは、下譯者が違つてゐたのではないかと思ふ。

内田魯庵は、紅葉が「外國小説をよく讀んでゐた」といひ、秋聲も、「先生はシャロットブレームあたりの通俗小説を、あまり上手でない發音で讀んでゐられた」と語る。⁽⁸⁾ゾラ、モパサン、ユゴーなどのわが國への輸入は古いものであるが、紅葉がこれらに親んでゐたことは諸家の説くところ、それも當時和譯は極めて少かつたから、専ら英譯に據つてゐたことは勿論である。私の知人で英語學者の某氏も、ある展覽會で、紅葉の所持であつたといふ「フェウスト」に眞黒に

鉛筆で書入れがしてあるのを見て、その綿密さに感心もしたが、同時に彼の語学力も大したものではなかつたのではないか、と語つたことがある。前述の「草茂美地」の「銃獵」といふ項にも「ドオデエの『タアタリン・オフ・タラスコン』を見ると……」といふ文句があるが、これなども、Tartarin de Tarascon (タルタラン・ド・タラスコン) の英語的書方讀方で、この作は當時はまだ和譯がなかつたかと思はれるので、やはり英譯で讀んだものであらう。しかし、假に紅葉の發音が拙くとも、大した深い力はなくとも、當時の人は中等教育からして、英語以外の學科をもしばしば英書を使つて學んだので、無理押しにでも意味を取ることに案外妙を得てゐたのであらう。勿論、紅葉がフランス語の原著を讀んだといふことはあり得ないと思ふ。

これによつて、紅葉自身も以上の翻譯をする場合に、原作を讀んでゐなかつたとはいへない。それならば、何故にマリヴォーがモリエールと(秋聲によつて)せられてゐるのか。紅葉が果してモリエールとマリヴォーとを區別してゐたかどうか、それは證據がないから何ともいへない。ただ、歐米の譯書(フランスものの英譯、イギリスものの佛譯等々の)にもさういふ點でぞんざいなものがいくらか今日でもあるのだから、當時は増して多かつたらう。紅葉自身の感違ひもあらうし、下譯者、あるひは原作を傳へた話者の不念もあつたのであらう。

翻譯のうち、最初の「夏小袖」には、これに先行する他の人の著作が影響を與へてゐると考へられる。目ぼしい二三の例を挙げると、まづ、明治12年に新富座の舞台にかかつた河竹默阿彌の「人間萬事金世中」がある。これはイギリスのリットンの翻譯。つぎに宇多川文海の「櫻時錢世中」、これは18年の刊行である。第三には、紅葉と知ることの深かつた矢崎嵯峨の屋の「浮世人情守錢奴之肚」といふ小説。明治20年に世に出たこの最後の作は、作者が前述のやうに紅葉と深い關係のあつたこと、刊行年代が最も新しいこと、その内容に類似點が顯著なこと、題名にも「守錢奴」の文字のあること、などから考へて、最も有力な「夏小袖」の先輩であらう。嵯峨の屋はロシア文學に最も長じてゐたが、その他の海外文學にも知識があつて、紅葉に歐米の新風を吹きこむことが多かつたやうであるから、モリエールを傳へたものの一人は彼かも知れない。

「夏小袖」は、明治30年9月末、眞砂座初演で、その時は「金色愁^{かねというよく}」といふ題名となつた。伊井蓉峯(徳之助)、境若狹(五郎右衛門)、兒島文衛(お染)などの一座で、「續々歌舞伎年代記」乾卷は、「兒島のお染分けて評よく、これが文學者の手になりし喜劇の嚆矢なりき」といつてゐる。政治小説の脚色、歌舞伎の活歴、福地櫻痴の新作物などは既にあつたし、紅葉自身のもので、「冷熱」(「デカメローネ」の未完の翻譯)が脚色せられて、前年9月に上演せられてはゐるが、「文學者の戯曲そのもの、特に喜劇」といふ點でこの評があつたのである。その後

しばしば繰りかへされて歌舞伎座、市村座その他關西でも上演せられ、その都度好評を博し、特に兒島のお染は絶讃せられた。⁽¹⁰⁾後に紅葉自身も、「高田の荒尾讓介とこのお染とは、新演劇の双璧といつてよからう」といふ意味のことを一度ならずいつてゐる。

他の二つの作のうち、「戀の病」は、「夏小袖」の初演と同じ明治30年に、11月末から12月にかけて、山口・伊井一座で市村座の舞臺に掛けた三つの脚本の一つであり、「八重櫻」の方は、明治33年9月に伊井・深澤一座が歌舞伎座へ出演したときに切狂言として出したのが初演である。その後もこの二作は、「夏小袖」ほどしばしばではないにしても、こども各劇場の舞臺に掛かり、ことに明治の末期から後は、二作を合計すれば「夏小袖」よりも回数多く興行年表に名をあらはして、大正の中期に及んでゐる。このやうに三つの作がしばしば取りあげられたのは、作者紅葉の死後の餘光によるのは勿論のことであるが、戯曲 そのものとしても 恰好なものであり、特に他の長い脚本と組合せて切狂言などとして、愉快輕妙の味を觀客に與へるのに都合がよかつたからであらうし、それだけ一般に歡迎せられたのであると考へられる。上演にあつてどの程度原作（紅葉の作）に改竄添削が行はれたかは、上演用臺本が手に入らず、舞臺を見るよしもなかつたわれわれにはつまびらかでないが（春陽堂版日本戯曲全集現代篇に收録せられてゐる「夏小袖」は原作そのままであり、おそらく「紅葉全集」その他から採つたのであらう）、まづもつて、脚本としての體裁を多少整へた程度のものであつたらうと思はれる。

フランスものの翻案戯曲としては、これ以前明治28年10月に新富座で、三世河竹新七の「指物師名人長次」が出てゐる。これは、しかし、モバサンの短篇小説 Un Parricide（親殺し）から圓朝の人情噺に入つたものの脚色で、元來が戯曲ではない。従つて、フランス戯曲の翻案としてはこの「夏小袖」などは、最も早い方の部に屬する。その後明治37年頃以降に、Sardou（サルドゥ）、Scribe（スクリーブ）、Maeterlinck（マーテルリンク）、ドーズーその他のフランス語劇の翻案乃至翻譯が續々と上演せられることとなるが、紅葉の三作はこれらの先鞭をつけたものといふわけで、わが國の新演劇運動の一端に貢獻したと見なしてよいと思ふのである。

(1) 尾崎紅葉研究（新潮社「日本文學講座」）

(2) 同 上

(3) 同 上

(4) 伽 羅 枕

(5) 岩波文庫版進藤氏譯に依る。

(6) 尾崎紅葉研究

(7) 佐藤義亮編「明治大正文豪研究」

(8) 思ひ出す人々

(9) 尾崎紅葉研究

(10) 「續々歌舞伎年代記」所載，三木竹二，岡鬼太郎等の筆に據る。

以上は，さきに日本比較文學會關西大會で發表したものであるが，その時は時間の關係で簡単にしたところがあり，また資料の涉獵において不備であつた。それらをいささか補つたものがこれである。